



POSGRADOS

MAESTRÍA EN GESTIÓN CULTURAL

RPC-SO-30-No.509-2019

OPCIÓN DE
TITULACIÓN:

ARTÍCULOS PROFESIONALES DE ALTO NIVEL

TEMA:

ZAMBA ARGENTINA,
UNA DANZA QUE COMUNICA MÁS ALLÁ

AUTOR:

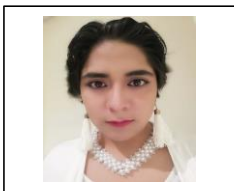
SILVIA DANIELA MÉNDEZ TAFUR

DIRECTOR:

JOSÉ ENRIQUE JUNCOSA BLASCO

QUITO - ECUADOR
2021

Autor:



Silvia Daniela Méndez Tafur

Licenciada en Historia del Arte

Candidata a Magíster en Gestión Cultural por la Universidad
Politécnica Salesiana – Sede Quito.

smendezt1@ups.est.edu.ec

Dirigido por:



José Enrique Juncosa Blasco

Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos

Magister en Desarrollo de la Inteligencia y Educación

Licenciado en Antropología aplicada

jjuncosa@ups.edu.ec

Todos los derechos reservados.

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la Ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra para fines comerciales, sin contar con autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual. Se permite la libre difusión de este texto con fines académicos investigativos por cualquier medio, con la debida notificación a los autores.

DERECHOS RESERVADOS

©2021 Universidad Politécnica Salesiana.

QUITO – ECUADOR – SUDAMÉRICA

SILVIA DANIELA MÉNDEZ TAFUR

ZAMBA ARGENTINA, UNA DANZA QUE COMUNICA MÁS ALLÁ.

RESUMEN

La zamba es una danza folclórica argentina que tiene su origen en el primer cuarto del siglo XIX, reconocida como máxima expresión del folclore y la cultura popular del noroeste argentino, principalmente. La pregunta fundamental de este artículo responde a la sensibilidad del concepto de *performance* (Turner 2002; Biancioti y Ortecho 2013) y se plantea el siguiente interrogante: ¿Qué dice la gestualidad de la zamba a través de la puesta en escena del pañuelo y el despliegue de la mirada sobre las interacciones entre los intérpretes?

La investigación se articula en tres partes: *a.* La historia y origen de la Zamba; *b.* La importancia de la Zamba como expresión de la identidad nacional Argentina; y *c.*, Los lenguajes no verbales expresados en las ejecutorias escénicas de la danza. Basada en bibliografía especializada, en entrevistas a bailarines expertos y en material de investigación participativa, la investigación desarrolla la relación de esta expresión dancística con las dinámicas culturales e identitarias en general, a través del contraste con el tango y se adentra en el significado de la gestualidad en torno al pañuelo y la mirada, cuyos significados no se agotan en las secuencias coreográficas, sino en las interacciones entre los danzantes que ponen en escena el erotismo peculiar de la ruralidad del noroeste argentino.

PALABRAS CLAVE:

Zamba argentina, danza folclórica, *performance*, lenguaje no verbal, identidad nacional, erotismo.

ABSTRACT

Zamba is an Argentine folk dance that has its origin in the first quarter of the 19th century, recognized as the maximum expression of folklore and popular culture of the Argentine northwest, mainly. The fundamental question of this article responds to the sensitivity of the concept of performance (Turner 2002; Biancioti and Ortecho 2013) and the following question arises: What does the gesture of zamba say through the staging of the handkerchief and the deployment of the gaze on the interactions between the interpreters?

The investigation is divided into three parts: a. The history and origin of the Zamba; b. The importance of the Zamba as an expression of the Argentine national identity; and c., The non-verbal languages expressed in the stage performances of the dance. Based on specialized bibliography, on interviews with expert dancers and on participatory research material, the research develops the relationship of this dance expression with cultural and identity dynamics in general, through the contrast with tango and delves into the meaning of the gestures around the handkerchief and the gaze, the meanings of which are not exhausted in the choreographic sequences, but in the interactions between the dancers who stage the eroticism peculiar to the rurality of northwestern Argentina.

KEY WORDS:

Zamba argentina, danza folclórica, performance, lenguaje no verbal, identidad nacional, erotismo

DEDICATORIA

El esfuerzo, la dedicación, las horas invertidas en este proyecto, se las dedico en primer lugar a Malena, la fuente de inspiración de mi vida, a Danny, el motor y apoyo para que esto sea una realidad, a mi Papá, quien hizo posible que este sueño se cumple, a mi madre que con su constancia me ayudó a no rendirme en los momentos difíciles, a mis hermanos que con su carisma siempre me han alentado. Y a mis amigos, Rubén y Cynthia, quienes en la danza y la vida siempre han estado ahí para darme una mano

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por permitirme llegar siempre a donde me he propuesto, a los docentes de la Universidad Politecnica Salesiana, quienes nutrieron mi mente y espíritu, al Dr. José Juncosa, quien con paciencia me ayudó a cumplir esta meta; a Laura Falceri, quien fue un soporte indispensable en todo este proceso, gracias por la comprensión. A mis padres, que con su esfuerzo me permitieron llegar hasta aquí.

ZAMBA ARGENTINA, UNA DANZA QUE COMUNICA MÁS ALLÁ

INTRODUCCIÓN

La danza es una forma de comunicación en sí misma que no requiere de palabras y se apoya en los lenguajes no verbales para comunicar un mensaje. Para comprenderla, es necesario incluir los lenguajes y elementos no verbales (la gestualidad, la mirada, los movimientos...) en el proceso en el que devienen ya que no tienen un significado aislado: significan en la medida que ocurren y se ponen en escena. Tal vez el término abstracto que contribuye a entender este aspecto de la danza cuyo resultado comunicativo depende de una ejecutoria, es el de *performance*, que alude a Víctor Turner, un antropólogo de la corriente conocida como interaccionismo simbólico. Esta corriente entiende que los contenidos culturales son accesibles solo a través de su puesta en escena, en la manera que una partitura es accesible solo si la orquesta la interpreta públicamente, a través de la ejecutoria.

Según Bianciotti y Ortecho (2013), la noción de *performance* es una categoría analítica muy productiva para comprender los procesos socioculturales más allá del verbocentrismo al que estamos acostumbrados, centrando la mirada en sus “aspectos icónicos, corporales, performáticos, volitivos y afectivos” (2013, 121-122). Se trata de comprender un hecho social en la medida en que transcurre y tal como ocurre y no solo a partir de lo que se dice respecto a él.

El análisis de la *performance* confiere importancia a la temporalidad por sobre la espacialidad, y convierte el espacio en proceso, en un escenario donde se desenvuelven tramas, acciones, episodios de crisis, de encuentros y desencuentros (ídem, 122). La noción de *performance* alimenta una muy peculiar sensibilidad para comprender la danza y contribuye a centrar, en esta investigación, la mirada en el flujo de las interacciones que se ponen en escena mediante las gestualidades, las miradas, los pasos, los gestos, entre otros elementos.

Para esta investigación, se decidió realizar un acercamiento a la zamba argentina, la misma que tiene su origen en el siglo XIX, y muestra con claridad la unión de las costumbres de los pueblos originarios latinoamericanos con la llegada de los ritos y tradiciones españolas. En la actualidad la zamba es conocida como la danza nacional de Argentina (Romé, 2013, 109) y consta entre las principales expresiones del folclore argentino.

La zamba se ejecuta en pareja, cada una enfrentada entre sí, es decir sin contacto físico. Los gestos, propios del lenguaje no verbal de la zamba, que tomaremos como unidades de análisis serán dos: el uso del pañuelo y la gestualidad del rostro; y dejaremos de lado otras gestualidades, tales como el zapateo y los movimientos entre las parejas. Para entender estos conceptos se analizará la historia de la zamba y su desarrollo en diálogo y contraste con el tango, que muestra otra clase de lenguajes no verbales y complejos gestuales, el principal de ellos el ‘abrazo del tango’.

La presente investigación se basa en fuentes bibliográficas, entrevistas y la observación participativa. Para la investigación bibliográfica, se ha acudido a las bibliotecas y repositorios virtuales de las siguientes universidades: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Universidad Politécnica Salesiana y Universidad Andina Simón Bolívar. Las entrevistas se realizaron a dos bailarines de folclore argentino. El primero es Rubén Arrieta, profesor de danzas folklóricas argentinas de la PUCE, quien es de nacionalidad argentina y cuenta con una trayectoria como bailarín de más de 30 años. La segunda entrevista se aplicó a Cinthya Chica, bailarina de danzas folklóricas argentinas y directora del Ballet Perú en el Ecuador. Estos dos personajes aportaron con su experiencia como bailarines y como profesionales de las artes escénicas.

Este artículo – como afirmamos antes - se apoya en el concepto de los lenguajes no verbales entendidos en el contexto de la categoría de *performance* y se enfoca en el papel que los gestos desempeñan en la puesta en escena de la Zamba. La pregunta fundamental que se intenta responder es la siguiente: ¿Qué dice la gestualidad de la zamba a través de la puesta en escena del pañuelo y el despliegue de la mirada sobre las interacciones entre los intérpretes? Para articular la respuesta dividimos esta investigación en tres partes: *a.* La historia y origen de la Zamba; *b.* La importancia de la Zamba como expresión de la identidad nacional Argentina; y *c.*, Los lenguajes no verbales expresados en las ejecutorias de la danza.

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

1. Aspectos históricos y sociales de la zamba



La mayor parte de investigadores coinciden en que esta danza al igual que la marinera, la chilenita, y la cueca boliviana nacen a partir de una danza que se denominó la zamacueca³ cuyo origen es el actual territorio peruano de Lima. Las fuentes refieren que esta expresión cultural nació para el año 1810 – 1812 y que se popularizó hasta el año 1824⁴ a partir de lo cual comenzó su expansión por el territorio americano. La denominación de *zamba* tiene una connotación racial cuya memoria hoy se ha perdido y alude a los cuadros de *castas* contruidos para identificar, definir y nombrar las diferencias raciales a partir del cruce entre blancos, indígenas y esclavos negros. Los *zambos* y *zambas* son hombres y mujeres producto de la mezcla entre una negra y un indígena (o viceversa). Alude, entonces, a que la danza emerge principalmente como un mecanismo para conquistar a las zambas, mujeres

¹Bailarines Cinthia Chica y Rubén Arriera

² Bailarines Cinthia Chica y Rubén Arriera

³ Vilches, E. (2012). Cueca, Zamba y Marinera. Formas musicales coreográficas de la zamacueca, con desarrollo vigente en: Argentina, Bolivia, Chile y Perú. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Facultad de Artes y Educación Física. Pp. 68.

⁴ Vilches, E. (2012). Cueca, Zamba y Marinera. Formas musicales coreográficas de la zamacueca, con desarrollo vigente en: Argentina, Bolivia, Chile y Perú. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Facultad de Artes y Educación Física. Pp. 68 -70.

caracterizadas por ser de fuerte carácter y muy decididas e imaginadas como sexualmente accesibles.

La primera referencia a la zamba, según algunos estudiosos⁵, corresponde a José Zapiola Cortés, quien en sus memorias en 1813 menciona que la *zamba* y el *abuelito* eran las danzas más populares de esa época, mientras que otra autora, María Graham⁶, menciona que la *zamba* y el *cuándo* eran las danzas más llamativas que se podía encontrar en la época, mostraban un entusiasmo particular, pero sin salir de los límites del decoro permitido para la época, principalmente porque no había contacto físico, y se respetaba los estándares de comportamiento en sociedad.

Es posible referenciar en algunas obras literarias el sentido que la danza folclórica en general y de la zamba en particular ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo. Así, un diverso grupo de autores como Spencer (2007), Vega (1953) y Ladaga (2013) dan cuenta de testimonios literarios que mencionan el papel preponderante que han jugado las diversas danzas, sobre todo la zamba, en la generación de una identidad popular. Ello ocurre con Ricardo Güiraldes que, en su obra “Don Segundo Sombra”, publicada en 1926, muestra lo necesarias que fueron estas danzas para que se gestara la idea de los rasgos de un hombre y una mujer típicamente argentinos. Güiraldes propone una identidad argentina a partir del *gaucho*, figura prototípica masculina ruda y fuerte cuya vida transcurría en el arrear ganado, yendo de estancia en estancia, en largo y tortuoso tránsito cuyas dificultades lo convertían en hombre. Los roles de la mujer, en cambio, se jugaba en su permanencia en las estancias cuidando, en condiciones muy precarias pero pacíficas, los enseres, las tierras y los niños. Cuando, luego de largas jornadas, los hombres regresaban se realizaban bailes y comelonas para darles la bienvenida, en las cuales se ponían en escena varios tipos de danzas, una de ellas, la zamba. (Engh 2009, 8)

La obra “Don Segundo Sombra” describe claramente la forma en que la zamba escenificaba crisis de intensidad en el preciso momento en que la *chinita* (apelativo rural de la mujer soltera) tomaba su falda y la movía en zarandeos orientados hacia su pareja de baile,

⁵ Spencer, C. 2010. Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca. A tres bandas. Mestizaje sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.

⁶ Lago, T. (2000) La viajera ilustrada, Vida de María Graham. Editorial Planeta. Chile. Pp. 136

la cual respondía sin demora con el vuelo de sus botas de potro como expresión de que no solo había entendido el mensaje de coqueteo sino que, además, lo correspondía

Las mujeres tomaron entre sus dedos las faldas, que abrieron en abanico, como queriendo recibir una dádiva o proteger algo.....Tras el leve siseo de las botas de potro, trabajando un escobilleo de preludio, los talones y las plantas traquetearon un ritmo, que multiplicó de impaciencia el amplio acento de las guitarras esmeradas en marcar el compás..... Las mudanzas adquirieron solturas de corcovo, comentando en sonantes contrapuntos el decir de los encordados.⁷

Es importante considerar para este estudio que, las diferentes danzas surgen a partir de una mezcla de culturas, de pueblos y de tradiciones. Cada uno de los pueblos que confluyeron históricamente en estos lugares aportaron con algo para enriquecer las danzas. Pero se debe entender también que estas mismas danzas surgidas en la tierra y a partir de los diferentes pueblos se pudieron popularizar gracias a la existencia de los salones de baile aristocráticos. (Martínez, 2016) y, posteriormente, a través de los medios de comunicación tales como la radio, los teatros y espectáculos populares y el cine.

2. Zamba vs tango: identidades diferenciadas de una misma nación



8



9



10

⁷ Guiraldes. R. (1926). Don segundo Sombra. Pp 66

⁸ Bailarines Cinthia Chica y Rubén Arriera

⁹ Bailarines Cinthia Chica y Andrés Castro

¹⁰ Bailarines Cinthia Chica y Rubén Arriera

Para comprender mejor el significado de este hecho sociocultural estético, se profundizará la relación con la identidad y el proyecto de nación y cultura nacional ya que uno de los ejes centrales de este estudio consiste en entender cómo las personas interpretan las manifestaciones culturales de su territorio; y como éstas afectan y moldean sus propias autodefiniciones identitarias. La zamba y el tango, este último desde sus orígenes hacia finales del siglo XIX e inicios del XX respectivamente, se convirtieron paulatinamente en emblemas de la identidad Argentina. Pero para entender el papel que estos juegan en la conformación de la argentinidad primero es importante entender en qué consiste la identidad de un pueblo y su relación con la cultura.

Según Guerrero (2002, 103-113) la cultura consiste en el conjunto de rasgos objetivos que nos hacen ser lo que somos como, por ejemplo, el uso del poncho o el sombrero en tanto rasgos visibles y distintivos (no siempre necesarios) de la identidad indígena; la identidad, en cambio, es la capacidad de afirmar y reconocer mediante una afirmación lo que somos. La cultura es parte de la realidad objetiva; la identidad, del lenguaje, de lo que podemos decir y afirmar en torno a lo que somos. La identidad es dialéctica porque está conformada por un momento de negación (lo que no somos) y otro de afirmación (lo que somos). No hay una relación fija y necesaria entre cultura e identidad, pues mientras la segunda es estable, los rasgos culturales que la expresan cambian con el tiempo. Por lo tanto, la identidad es la capacidad de reconocer o identificar discursivamente el conjunto de características culturales que convierten a una persona o a un grupo en similares, al compartir en común esos elementos culturales. Estos elementos van poco a poco tomando mayor importancia hasta que se convierten en referentes de pueblos completos, o como es en este caso de un país.

Pero a través de diversos análisis he podido llegar a la conclusión de a que se primer lugar se debe analizar desde la perspectiva de clases sociales, que Thompson y Bourdieu¹¹ desarrollaron, para a partir de ahí poder entender a qué se refiere realmente el concepto de identidad en el contexto actual. La identidad se encuentra estrechamente relacionada con el concepto de discurso – como lo anticipamos ya - y la comunicación ya que sin comunicación no es posible que se genere la identidad.

¹¹ Bourdieu menciona por primera vez esta contraposición de conceptos en su texto Sociología de la Cultura

A través de estos conceptos llegamos hasta el planteamiento de Hegel, en el cual nos dice que el ser humano es el único que posee historia, porque de alguna manera, aunque sea de forma vaga entendemos en que consiste nuestro ser, y tenemos una idea de pertenencia de grupo la cual surge a través de la formación y consecución discursiva¹². A partir de lo que hemos desarrollado se entiende que la identidad es un fenómeno discursivo. Que consiste en un constante autonombrarse, y corroborar el nombre que se está tomando.

Las danzas tradicionales de los pueblos latinoamericanos han sido gestionadas como manifestación simbólica, estética y pública a la vez, para referenciar y modelar la identidad y la cultura de una nación; es decir, como herramienta para constituir imaginarios nacionales que den cuenta e integren diferencias regionales culturales siempre solidarias con la consigna de una *única nación*. De esa manera se integran las diferencias internas al ideal de una sola nación a la vez que el conjunto de tales expresiones demarca las fronteras culturales respecto a otras naciones.

El marco de acción pública que hizo posible la gestión de las culturas populares, especialmente de las danzas que las expresan, fue el *folclore*, el cual impulsó su registro, identificación, recolección y difusión en espectáculos públicos y en la curricula de la enseñanza básica. El folclore es una propuesta que se afianza como política cultural de casi todos los países latinoamericanos a partir de la posguerra, como contraparte cultural de las articulaciones continentales dependientes de la Organización de Estados Americanos.

Debido al impulso de la gestión pública en torno al folclore, día 20 de noviembre de 2019, la cámara de diputados de Argentina aprobó la ley la enseñanza obligatoria del folclore en las escuelas de toda la República. Con esta ley se espera generar conciencia sobre la importancia de las danzas tradicionales en las nuevas generaciones y fortalecer la identidad nacional y las costumbres.

Plesch (1996), en su texto “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, asevera que la construcción de los nacionalismos y de la identidad de un país no están directamente

¹² Gallego, M. (2007). Identidad y Hegemonía: el tango y la cumbia como “constructores” de la nación. Papeles de CEIC. Vol. 2 Pp. 7

enlazados, o mejor dicho no están únicamente enlazados a la idea de una lengua en común o de un grupo de costumbres, sino que se forman a partir de un fenómeno humano que va generando esta creación de una identidad a través de diversos factores, entre los cuales se puede considerar también a la música. (Plesch 1996, 2). De esa manera, nos da una pista para entender que la *argentinidad* se despliega en un doble escenario: *a*. El folclore, que aglutina, entre otras expresiones, los tipos de danza de carácter rural y con grandes variantes regionales, entre ellas la Zamba (del noroeste argentino), la Chacarera (Provincia de Santiago del Estero), la Cueca (región andina de Cuyo), o el Chamamé (de la región litoral), para mencionar solo algunas; y *b*. La música urbana, propia de los inmigrantes, cuya máxima expresión es el tango. Las danzas folclóricas, en Argentina, son consideradas *danzas tradicionales* en el sentido de que suelen invocarse y ponerse en escena de cara a la conmemoración de la tradición, en tanto mirada hacia el pasado. Ello, en cambio, no ocurre con el tango, referido a identidades más fluidas y cambiantes, como las urbanas, tal como afirma Varela (2005, 16) para quien el tango buscaba integrar moralmente al extranjero para asimilarlo de alguna manera a la nación.

El tango es la danza y música conocida a nivel internacional como expresión cosmopolita del “ser argentino” en contextos urbanos y en referencia al inmigrante desarraigado; el folclore, en cambio, expresa el “ser argentino” del interior rural. Pero estas proyecciones identitarias remiten al problema de la competencia entre expresiones artísticas para capturar más o menos el espíritu de una nación. Por ejemplo en el Goethe Institut de Buenos Aires, durante un encuentro llamado “Construcción de Identidades en sociedades pluralista” (Buenos Aires, 2007), una de las mesas se refería a la identidad argentina a través de diferentes significantes que asociaban el tango con la argentinidad¹³.

Pero en el flujo de todas estas relaciones y significantes no existe un fundamento a través del cual se pueda estructurar esta relación al punto que, en muchas ocasiones, se ha relacionado el ser argentino con las milongas y el tango, desplazando una infinidad de ritmos y géneros que podían ocupar ese lugar. En aquel congreso, se le interpeló a uno de los

¹³ Gallego, M. (2007). Identidad y Hegemonía: el tango y la cumbia como “constructores” de la nación. Papeles de CEIC. Vol. 2 Pp. 5

panelistas sobre lo que sucedía con estos significantes, y por qué los habían escogido para debatir sobre ellos y la identidad argentina, ante lo cual no tuvieron una respuesta concreta¹⁴.

A lo largo de esta discusión se puede entender que la identidad argentina involucra varios componentes que si bien intentan ser integradores terminan siendo todo lo contrario, porque de alguna manera se ha creado el espejismo de que todo argentino baila tango, pero aquel que no disfruta con este baile, que prefiera una cumbia o alguna danza tradicional diferente quedaría por fuera de esta significación. Pero al mismo tiempo en el momento en que se discute con alguien sobre el tema se llega a la determinación de que el tango si bien no es un elemento totalitario si pertenece a la mayoría, lo que lo configura como un proceso de identidad y expansión de la argentinidad.

Al mismo tiempo se puede entender que, como afirma Ramón Sisti, la cultura se manifiesta a través de la transmisión de generación en generación; esta transmisión se da a partir de diferentes mecanismos¹⁵. En los años cincuenta del siglo XX, surgió un movimiento de artistas de poderosa creatividad que jerarquizaron las danzas folklóricas, intentando evidenciar la realidad social de territorios geográficos definidos a través de ellas. Un claro ejemplo de esta corriente es el cantautor Atahualpa Yupanqui, quien en 1954 publicó el libro titulado “Aires Indios”. Este texto habla principalmente de la necesidad de dar una nueva mirada a los elementos culturales y a la identidad nacional argentina¹⁶.

Atahualpa Yupanqui, en efecto, desarrolló zambas y diversas piezas musicales enmarcadas en diferentes temas, pero sus letras hablan sobre la melancolía, la tristeza, los caminos, las nostalgias y las pérdidas de amores. Este autor se encarga de escribir sus canciones desde el pueblo, no escribe para el pueblo, sino desde su raíz, mostrando el corazón de quienes viven las diversas situaciones. Yupanqui desarrollo su propio camino, pero al mismo tiempo ayudó a forjar la identidad nacional argentina, a través de mostrar los sentimientos transmitidos a través de canciones¹⁷.

¹⁴ Gallego, M. (2007). Identidad y Hegemonía: el tango y la cumbia como “constructores” de la nación. Papeles de CEIC. Vol. 2 Pp.5

¹⁵ Sisti, R. (2004). Los caminos del folklore del noreste argentino. Geografía cultural. Invenio. Pp 56

¹⁶ Sisti, R. (2004). Los caminos del folklore del noreste argentino. Geografía cultural. Invenio. Pp 56

¹⁷ Sisti, R. (2004). Los caminos del folklore del noreste argentino. Geografía cultural. Invenio. Pp 59

Es importante mencionar a Yupanqui, ya que a través de sus canciones y versos contribuye a entender la forma de vida, las limitaciones, los cambios, y ayuda a mirar desde afuera la complejidad de la vida en el noreste argentino. A través de la música, muestra la importancia de un territorio y cómo, en el noreste argentino, se fue cimentando la identidad desde las raíces indígenas; pero al mismo tiempo evidencia el hecho de que si bien este punto geográfico tiene una identidad basada en la tierra, en el espacio de trabajo y de vida, en muchas ocasiones las personas salen a buscar mejores destinos fuera de su tierra. Por lo tanto las letras de ciertas canciones folklóricas hacen referencia a esa añoranza a la tierra propia, como es en la canción “Noches de Tucumán”:

Noches de Tucumán/lunas de Tafí/Quien pudiera volverse/para esos cerros/ ay ay de mi

O también en la zamba “La Arribeña”:

Caminos andando/ quién sabe por qué/ igual que la zamba, con un recuerdo viviré.

En estas canciones se puede evidenciar como la tierra es algo muy importante dentro de la identidad argentina, ya que el lugar del que provienes marca de forma tangencial la forma en que las personas se relacionan con otras.

3. El lenguaje no verbal de la zamba

Luego de profundizar la intrínseca relación de la danza folclórica en el modelado del carácter y la identidad nacional, profundizaremos la puesta en escena de la Zamba argentina y la gestualidad corporal de la misma a fin de comprender cuál es el papel de los lenguajes no verbales y la forma en que se puede interpretar una danza a partir, principalmente, de fuentes tales como *Revista de las Artes*, Escena (Bejarano, Vol.36-37, 1995). Iniciaremos con los rasgos coreográficos generales y culminaremos con el análisis del despliegue del pañuelo y la mirada.

3.1. Aspectos coreográficos generales

La zamba es principalmente una danza que se baila en pareja con ambos ejecutantes enfrentados, es decir uno frente al otro pero a una distancia considerable (sin contacto físico). La zamba posee una estructura o coreografía propia, lo que permite que dos personas que no se conozcan con anterioridad puedan bailar sin ningún problema. A continuación, se expone la coreografía básica de la zamba, la misma que está dividida en dos mitades iguales.

Coreografía

Se coloca la pareja de frente y se comienza al ritmo de la música. La secuencia básica transcurre como sigue:

- a) Vuelta entera: Una vuelta realizada caminando y en paso 3 (paso de zamba) en 16 tiempos, en donde se vuelve al lugar de partida
- b) Arresto simple: Encuentro de los bailarines en la mitad de su trayecto, posee giros en ambos sentidos.
- c) Media vuelta: para cambiar de lugar
- d) Arresto doble: se encuentran los bailarines en el espacio central, y dan giros hacia ambos sentidos.
- e) Media vuelta: para volver al lugar
- f) Arresto simple: Encuentro de los bailarines en la mitad de su trayecto, posee giros en ambos sentidos.
- g) Vuelta final: media vuelta caminando con paso largo y los bailarines se encuentran al centro.

Al terminar, se espera a que inicie la segunda parte de la canción y se repite nuevamente la coreografía base. Dependiendo de la experticia de los bailarines se modificará esta estructura agregando adornos en los arrestos, o realizando las medias vueltas en forma de *s*. Cada una de estas modificaciones se debe a la necesidad y deseo particular de cada pareja de bailarines. Para ejecutar la danza adecuadamente es necesario que los bailarines estén muy atentos al lenguaje corporal de su pareja para entender lo que esta le está

proponiendo. Se debe considerar que quien propone el movimiento y las variaciones en la danza es el hombre, y la mujer es quien decide seguirlo, o no.

3.2. El pañuelo y el *pañueleo*



El pañuelo ha sido un símbolo presente en las artes desde hace varios siglos. En la antigüedad, durante las funciones del teatro romano, se empleaban pañuelos para mostrar el agrado o desagrado de los espectadores sobre la función. Con el paso del tiempo, se convirtió en un símbolo de clase, de uso reservado únicamente a las esferas más altas de la sociedad, aunque poco tiempo después su uso se popularizó y llegó a todos los estratos sociales. En el noroeste argentino y en el chaco salteño, el pañuelo tiene una connotación cotidiana muy pragmática que consiste en usarlo para espantar mosquitos en las faenas del campo o en el descanso, de tal manera que tener un pañuelo a la mano, mejor si está ajustado al cuello, es necesario y vital. Asimismo, el pañuelo al cuello llegó a ser parte de la vestimenta de gala de las fiestas del campo.

A partir de allí el pañuelo ha estado presente en todos los ámbitos de la vida de las personas, desde los juegos infantiles, a la salud, y al mismo tiempo se abrió camino en Latinoamérica en numerosas danzas tradicionales como por ejemplo en la cueca, la zamba y la marinera. Se puede pensar que el uso del pañuelo en las danzas tradicionales argentinas

¹⁸ Bailarines Cinthia Chica y Rubén Arriera

¹⁹ Bailarines Cinthia Chica y Rubén Arriera

tiene su origen en lo represivo de la sociedad del momento. En efecto, la mujer era fuertemente controlada y en tal marco el lenguaje del pañuelo funciona como lenguaje cifrado de intenciones eróticas. Así, el revoleo del pañuelo es una forma disimulada para expresar los sentimientos y emociones durante la danza.

Con ligeros movimientos del pañuelo la mujer podía mostrar su interés o desinterés en un caballero y, además, cualquiera de los ejecutantes, especialmente los hombres, ejecutar gestos de acercamiento cercando la pareja con su pañuelo. Hay ciertos autores (Martínez, 2019²⁰; Proaño, 2015²¹) que aseguran que existían y siguen persistiendo ciertos códigos dentro del uso del pañuelo, como por ejemplo mostrar al hombre el interés en ser cortejada, o invitarle a seguir coqueteando dejando caer el pañuelo al piso, o pasarlo sobre el hombro para coquetear.

Pero se debe considerar que con el paso del tiempo muchos de los símbolos de las danzas tradicionales argentinas han ido perdiendo su sentido y su esencia. El pañuelo, originalmente, era empleado para conquistar al compañero, para coquetear, para mostrar públicamente un sentimiento que no se podía expresar con palabras. En la actualidad, el *pañueleo* se exhibe como destreza, pero su simbolismo se ha perdido poco a poco. A continuación, se explicará la esencia del uso del pañuelo y como interviene en la comunicación no verbal en la zamba tradicional.

Héctor Aricó (1996²²), en su libro *Danzas tradicionales argentinas. Una nueva propuesta*, comenta que hay elementos accesorios que se emplean en la danza como parte de la coreografía, ya que no se debe olvidar que el principal protagonista es el bailarín en sí mismo. En algunas danzas como la cueca nortea, o la cueca cuyana, el bailarín tiene una mayor libertad para el uso del pañuelo, ya que puede lanzarlo y desprenderse de este elemento por momentos.

Mientras que en la zamba, aunque suceda en las variaciones más rápidas, como la zamba carpera, el bailarín jamás soltará de su mano el pañuelo, ya que este es el símbolo principal del galanteo y conquista entre los danzantes, sean estos una pareja individual en una peña²³, o sea un gran grupo sobre el escenario.

²⁰ Martínez, M. (2019). Pañuelos que hablan de amor. Nido Blanco. Vol. 1. Pp 1-3

²¹ Proaño, V. (2015). La historia de los pañuelos, el lenguaje del amor. PP 1-3

²² Aricó, H. (1996). Danzas tradicionales argentinas. Una nueva propuesta.

²³ Fiesta popular muy común en Argentina, en la cual la gente se reúne a bailar y a disfrutar

Sousa (2015), en su texto “Los pañuelos también hablan”, menciona que durante muchos años se ha creído de manera errónea que los pañuelos en la zamba tienen un lenguaje propio, pero menciona que son los bailarines quienes dotan de sentido al movimiento del mismo, y que los utilizan como elemento principal en el momento de comunicar un mensaje a su pareja de baile.

Pero la mayor parte de estudiosos de la danza, que al mismo tiempo han sido bailarines con larga trayectoria, están de acuerdo en que el uso del pañuelo en los últimos años ha perdido su esencia²⁴. El pañuelo es una extensión de las manos del bailarín, por lo tanto debe sentirse como una caricia, como un acercamiento al ser amado con quien compartes la pieza musical, al tiempo que se debe respetar el sentir del otro, interpretando lo que trata de comunicar.

Los pañuelos son un elemento muy importante en la danza ya que no se puede hablar al momento de bailar. Son el hilo conductor que deja saber a cada miembro de la pareja las intenciones del otro, si la mujer cubre su rostro tímidamente con el pañuelo, o si aleja a su pareja con el mismo muestran si el galanteo del hombre surte efecto durante la danza o no.

Para exponer de mejor manera este concepto se puede analizar dos zambas muy conocidas: “Gallitos del aire” y “Zamba del pañuelo”. En “Gallitos del aire”, interpretada en su versión original por Argentino Luna, se muestra como a través del pañuelo se da el acercamiento entre los personajes:

Comenzó la Zamba y con el pañuelo, te invité a bailarla y fue como un ruego.

En estas primeras líneas se evidencia como el pañuelo es un mecanismo de cortejo, se emplea para invitar a la pareja a la danza y, con el pañuelo, hace saber a su compañero si acepta bailar la pieza con él. De esta manera comienza esta zamba la misma que a lo largo de su letra menciona en repetidas ocasiones el rol asignado al pañuelo. Es interesante ver como se denomina a los pañuelos, los cuales tienen los colores de la bandera Argentina y que, en su agitar por los aires, evidencian que el cortejo es exitoso para ambas partes. Posteriormente, expresa que a través de los arrestos puede ocurrir un acercamiento físico a su pareja a través del pañuelo:

²⁴ Testimonio de Cynthia Chica, Bailarina de Folklore argentino con 12 años de trayectoria artística.

Formando un arresto mi pañuelo blanco, lo entrelazo al tuyo que andaba volando.

En este punto se puede apreciar que el pañuelo puede entrelazar a los bailarines, dependiendo de la necesidad expresiva de cada uno de ellos. La mujer puede esquivar el acto del hombre y no permitir ser coronada²⁵. En el caso particular de esta melodía, se entiende que la mujer permitió este acto de galanteo y mostró su interés en el hombre. Posteriormente menciona que el pañuelo es empleado para acercar a la pareja:

Mi pañuelo blanco te trajo hacia mí, y tu enamorada dijiste que sí.

De esta manera podemos evidenciar como con un movimiento del pañuelo estamos contando toda una historia. Durante mi estudio de la zamba y a través de mi experiencia como bailarina, he podido desarrollar una experiencia participativa con la zamba a través del grupo “Raíces Argentinas”, del que formo parte desde hace dos años. Durante los ensayos del grupo, pude investigar de primera mano cómo el uso del pañuelo modifica el devenir de la danza.

Por ejemplo, en alguna ocasión durante la ejecución de la “Zamba para olvidar”, en lugar de acercarme a mi pareja con el pañuelo en mis manos decidí cubrir mi rostro con él, lo que ocasionó que mi compañero de danza se esforzara más en que notara su galanteo. Al final de la ejecución, pude apreciar cómo la energía de toda la pieza se había modificado y se había convertido en una verdadera conquista²⁶.

También durante la puesta en escena de la pieza “La carpa de don Jaime Capó” pude repetir la maniobra, y en lugar de responder favorablemente al galanteo, al cerrar mi pañuelo en mi pecho, y alejarme con él hacia el aire, ocasioné que la puesta en escena tomara otra connotación no tan romántica sino, más bien, de reconquista. Otro ejemplo claro de una zamba que menciona el uso de los pañuelos es la titulada “Agitando Pañuelos”. Interpretada por Los Hermanos Ávalos, los Chalchaleros y Mercedes Sosa, menciona un dato interesante el cual es que las zambas, eran y son, todavía, una de las danzas preferidas durante las festividades del carnaval.

²⁵ Se denomina ‘coronar’, cuando el hombre rodea la cabeza de la mujer durante la danza.

²⁶ Debo aclarar que mi compañero de escena es mi esposo Danny.

Agitando pañuelos te vi, cadencia al bailar, airoso perfil.

En la primera parte menciona cómo el intérprete pudo observar a una dama que cautivó su atención, pero que bailaba de forma elegante y poco interesada en su persona. Conforme transcurre la canción, se puede ver cómo el galanteo no es efectivo, y el hombre, debe retirarse de la misma manera, agitando el pañuelo en el aire, mostrando su rendición ante la falta de respuesta de su amada.

Me fui diciendo adiós, y en ese adiós quedo enredado un querer. Agitando pañuelos me fui, que lindo añorar la zamba de ayer.

Esta puesta en escena evidencia que no siempre en las zambas se logra el cometido de conquistar a la pareja: hay ocasiones también en las que el hombre debe retirarse sin haber completado el cortejo porque la dama tiene fijada su atención en algo más.

3.3. El rostro y la mirada



Una danza que comunica más allá de la verbalización y las palabras se ve en la obligación de usar el cuerpo y, sobre todo, el rostro para poder expresar sus intenciones. Según el bailarín Rubén Arrieta, director de la compañía de danza “Raíces Argentinas”, que tiene su sede en Ecuador, menciona que el mayor elemento gestual en la danza es el cuerpo en sí mismo, porque a través de su uso adecuado la pareja puede comunicar un mensaje, el mismo que se quedará plasmado e impreso en la memoria del espectador³⁰.

²⁷ Bailarines Cinthia Chica y Rubén Arrieta

²⁸ Bailarines Cinthia Chica y Rubén Arrieta

²⁹ Bailarina Cinthia Chica

³⁰ Entrevista a Rubén Arrieta, diciembre 2020

En toda puesta en escena es necesario un manejo adecuado de las expresiones faciales porque el espectador siempre está atento a los pequeños detalles para comprender de qué trata la trama. En bailes como la zamba y el tango, la gestualidad de los bailarines debe ir más allá, ya que en la zamba, al ser una danza enfrentada, es necesario tomar en consideración hasta el más mínimo detalle, como una sonrisa, un guiño, un suspiro para captar el sentido de la interacción entre los personajes.

De la misma manera, en el tango, una danza que se baila abrazados, también es complejo entender la trama de la historia que se está contando, y aunque no tiene la misma carga gestual, posee una gran complejidad estructural y coreográfica, ya que necesita una mayor cantidad de detalles y recursos para transmitir su mensaje. En la zamba, el bailarín debe tener la capacidad de a través de sus ojos, su sonrisa y su temple transmitir una caricia, una lejanía, un encuentro. Es importante considerar que todos estos estímulos y lenguajes varían dependiendo de cada pareja, y del momento en que se presenta la obra.

También, se debe tomar en cuenta la mirada de los bailarines que en todo momento deben estar en comunicación el uno con el otro. La mirada es de alguna manera un sustituto del lenguaje verbal y es el elemento que comunica lo que está sucediendo entre ellos. La zamba se puede bailar de forma pautada, es decir a través de una coreografía; o de forma libre, en la cual las media vueltas, los arrestos y los encuentros pueden tener ligeras variaciones y, para entenderlas, es necesario que los bailarines mantengan contacto visual todo el tiempo.

En la zamba de la misma manera que en el tango es el hombre el que guía a la mujer hacia donde él quiere, pero la gran diferencia entre estas danzas, consiste en que, en el tango, la mujer se ve obligada a seguir el ritmo del hombre y a ejecutar los pasos que él marca para ella. En la zamba, la mujer tiene la libertad de entender lo que el hombre le propone y, aun así, negarse a ejecutar la pieza como él desea y seguir su curso si el galanteo no le parece adecuado.

Por lo tanto la ejecución de la zamba está ligada a la claridad de la comunicación gestual de los bailarines. La mirada nos puede mostrar cómo la mujer es seducida por el galanteo del hombre; o, al contrario, puede mostrar que el hombre no logró su cometido. Durante mi experiencia participativa pude darme cuenta de que, mirar fijamente a mi pareja de baile, me

ayudaba a seguir el ritmo de la canción y a saber a través de la memoria corporal hacia dónde debía dirigir mi cuerpo. De esta manera, la ejecución se vuelve algo mucho más orgánica y natural. Pese a tener una coreografía pautada, la mirada de un bailarín sobre el otro permite desarrollar ciertas modificaciones en función de la necesidad escénica y de la interacción concreta con su pareja.

4. Conclusiones

La investigación propone que la zamba, una danza popular folclórica del noroeste argentino, es un referente importante de la identidad rural de la Argentina, y se ha constituido en algo así como la danza representante de las demás danzas folklóricas. En vista de su importancia simbólica, su cultivo y difusión es una dimensión muy importante para la gestión cultural de la identidad regional y nacional, así como de la cultura popular.

A diferencia de la zamba, el tango remite a una identidad urbana más fluida y dinámica y su gestualidad implica el abrazo de los danzantes y una performance erótica más intensa y directa, pero, al mismo tiempo, dependiente del rol directivo del hombre. En la zamba, en cambio, si bien el hombre marca la iniciativa, el margen de la mujer para modificar e incidir en las posibles respuestas es mayor.

La noción de *performance*, de Víctor Turner, ha proporcionado una sensibilidad para indagar más allá de las coordenadas espaciales que definen la coreografía hacia el despliegue de las tramas que van sucediendo mientras se baila; al mismo tiempo, dirige la atención a la intervención de los danzantes que pueden alterar las ejecutorias establecidas. Esta noción nos ha permitido enfatizar cómo la zamba tramita crisis y expectativas eróticas así como el curso de posibles resoluciones no programadas, que van teniendo lugar en medio de las señales del *pañueleo* y la mirada.

La zamba despliega una trama en que la gestualidad del pañuelo y la mirada asumen un papel primordial para comunicar mensajes en términos de acercamiento, voluntad de encuentro, intención de continuar la conversación después del baile o, al mismo tiempo, un adiós. Por

lo tanto, al momento de bailar se debe poner la atención en la pareja y en cómo esta responde a la gestualidad. En el rol de espectador, es importante prestar atención a los rostros, las manos, los cuerpos y las miradas para no perder detalle de la historia que se está contando

El pañuelo y el *pañueleo* han tenido diferentes niveles de importancia. En la actualidad, el uso del pañuelo está sujeto a la necesidad coreográfica, y al mismo tiempo, cuando la danza es ejecutada en contextos de educación primaria y en las fiestas de pueblo de Argentina, el pañuelo se convierte en el eje central de comunicación. Cuando el pañuelo es empleado por bailarines con cierta experticia y conocimiento, les permite negociar ciertas modificaciones a la coreografía pautada, para incluir variantes y mejorar el espectáculo.

A través de mi experiencia participativa, pude comprender la importancia de estos detalles, ya que al bailar sin analizarlos estamos perdiendo gran parte de la riqueza comunicacional de la danza. Por medio del baile he podido comprender cómo el pañuelo se transforma de una pieza del vestuario del bailarín a una extensión de sus brazos y de su alma. Al dotarlo de vida, permitimos que nuestras emociones se expresen a través de él, y la danza se convierte en algo más allá que una simple puesta en escena, se vuelve parte de nuestra realidad y de nuestro ser. La zamba, no solo es una danza folclórica tradicional de los pueblos del noreste argentino; es una forma de expresión del ser, la misma que permite contar una historia de amor, de traición y olvido, en tan solo tres minutos de apasionante movimiento y gestualidad.

5. Bibliografía

- Arico, H. (1996). Danzas tradicionales argentinas. Una nueva propuesta.
- Bianciotti, M. C. y Mariana Ortecho. 2013. La noción de perfromance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. En *Tabula Rasa*, Bogotá, N. 19, 119-137.
- Domínguez, S. 1998. Zamba Historia, Autores y Letras. Buenos Aires, Argentina. Gidesa
- Engh, L. 2009. La construcción de la identidad nacional en la Argentina. Hacia el Centenario de la Revolución de Mayo. XXVII Congreso de la Asociación

Latinoamericana de Sociología. VII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología. Buenos Aires. 1 – 11.

- Florencio, J. (1870). El lenguaje del pañuelo. En el lenguaje de las flores y de las frutas, con algunos emblemas de las piedras y colores. Barcelona.
- Guerrero, Patricio. 2002. *La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la alteridad y la diferencia*. Quito, Abya Yala.
- Ladaga, M. 2013. Bailes – Danzas Argentinas: análisis crítico de su evolución. Buenos Aires. Ciccus
- Martínez, A. 2016. Zamba y Formenlehere: un abordaje formal de la Zamba en diálogo con algunas corrientes recientes de la teoría musical. Revista Argentina de Musicología.
- Martinez, M. (2019). Pañuelos que hablan de amor. Nido Blanco. Pp 1- 3
- Plesch, M. 1996. La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo, Revista Argentina de Musicología. pp. 57 – 68
- Proaño, V. (2015). La historia de: Los pañuelos, el lenguaje del amor. Culturizando. Pp 1-3
- Sousa, D. (2015). Los pañuelos también hablan. Folklore 2015. Pp 1- 3
- Spencer, C. 2007. Imaginario nacional y cambio cultural: Circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX. P 146
- Spencer, C. 2010. Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca. A tres bandas. Mestizaje sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.
- Turner, V. 2002. la antropología del performance. En: Geist (comp.). *Antropología del ritual*. 103-144. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Varela, Gustavo. 2005. *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires, Paidós.
- Vega, C. 1953. La zamacueca: Cueca, zamba, chilena, marinera. La zamba antigua. Bailes tradicionales argentinos.